

The logo for 'DOUBLE JEU THÉÂTRE / CINÉMA' features the text in a bold, sans-serif font. 'DOUBLE JEU' is in a larger size and bolded, while 'THÉÂTRE / CINÉMA' is smaller and positioned below it. The text is contained within a light-colored rectangular box.

Double jeu
Théâtre / Cinéma

5 | 2009
Représentations de l'Autre au théâtre et au cinéma

Coupable altérité : Stroheim dans les films criminels français des années trente

Gwénaëlle Le Gras



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1555>
DOI : 10.4000/doublejeu.1555
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009
Pagination : 81-96
ISBN : 978-2-84133-320-2
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Gwénaëlle Le Gras, « Coupable altérité : Stroheim dans les films criminels français des années trente », *Double jeu* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 19 avril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1555> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1555



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

COUPABLE ALTÉRITÉ : STROHEIM DANS LES FILMS CRIMINELS FRANÇAIS DES ANNÉES TRENTE

Au cours des années trente, les films criminels français emploient souvent des acteurs d'origine étrangère pour incarner le coupable, surtout à la fin de la décennie où les menaces d'un conflit avec l'Allemagne se précipitent. Ainsi le Russe Valéry Inkijinoff (*La Tête d'un homme* en 1933, *La Rue sans joie* en 1938, *Le Drame de Shanghai* en 1938), le Japonais Sessue Hayakawa (*Forfaiture* en 1937, *Patrouille blanche* en 1939, *Macao, l'enfer du jeu* tourné en 1939 et sorti en 1942) et l'acteur français atypique Marcel Dalio, juif d'origine roumaine, aux nombreux seconds rôles de minables voyous, incarnent souvent le « métèque » idéal du genre criminel français. Pourtant, si ces acteurs jouent souvent des criminels qui contribuent à fixer des clichés dépréciateurs de l'étranger, le cas de l'Autrichien Erich von Stroheim (coupable notamment dans *Marthe Richard au service de la France* en 1937, *L'Affaire Lafarge* en 1937, *L'Alibi* en 1937, *Les Pirates du rail* en 1937, *Gibraltar* en 1938 ou *Tempête* en 1939) met plus à jour les relents xénophobes de ces films de genre. Il cultive une ambivalence dans ses rôles où il apparaît toujours menaçant et suspecté, même lorsqu'il est innocent (*Les Disparus de Saint-Agil* en 1938, *Derrière la façade* en 1939, *Pièges* en 1939). Nous nous proposons donc d'étudier la construction ambiguë de la « coupable altérité » de Stroheim dans le genre criminel français des années trente.

En 1937, fuyant Hollywood où il était devenu *persona non grata* auprès des producteurs, Erich von Stroheim émigre en France. C'est en artiste génial mais maudit, broyé par le conformisme et le puritanisme des studios hollywoodiens, que Stroheim arrive en France. À défaut de poursuivre sa carrière de réalisateur, il accepte la proposition des frères Hakim et joue le rôle du chef de l'espionnage allemand dans *Marthe Richard au service de la France* (Raymond Bernard, 1937) aux côtés d'Edwige Feuillère. Cette première incursion dans le cinéma criminel français nous éclaire sur l'image qu'il s'était forgé jusque-là.

C'est en effet « l'homme que vous aimerez haïr »¹ que Raymond Bernard engage. Le prologue du film est à ce titre exemplaire, il expose le stéréotype de l'officier prussien associé à Stroheim dans une partie de sa filmographie² que l'acteur recrée aussi dans ses propres films³. Comme dans la plupart de ses rôles antérieurs, le nom de son personnage, von Ludow, comporte la particule « von », surnom d'ailleurs attribué à l'artiste par le tout Hollywood qui l'identifie à ses rôles. Avant même que Stroheim n'apparaisse à l'écran, nous devinons qu'il est hostile à la France. Alors qu'au dehors une fanfare militaire allemande retentit, marquant le début de la Première Guerre mondiale, le père de Marthe Richard (Edwige Feuillère), cloîtré avec sa famille dans son logement en Alsace, s'exclame : « Je les avais déjà vus en 70, je croyais bien ne jamais plus les revoir... », avant de saisir son fusil pour tirer sur l'ennemi. Puis la caméra fige les regards effrayés de Marthe et de ses parents avant que n'entre, en contrechamp, la personification de leur peur : von Ludow, en uniforme, le crâne bandé, surmonté d'un casque dont la visière lui masque une partie du visage, arme au poing, vociférant des ordres en allemand. L'instant suivant en extérieur de nuit, Stroheim donne l'ordre au peloton d'exécuter les parents de Marthe. Seules la nuque et les mains gantées de Stroheim se détachent de ces plans au clair-obscur expressionniste avant que ne s'éclaire son visage, au moment où il allume une cigarette, geste qui signale la satisfaction sanguinaire du personnage, une fois le meurtre accompli.

-
1. Stroheim campe régulièrement des rôles antipathiques d'officiers allemands à partir de 1917 à Hollywood. Le contexte de la première guerre mondiale s'y prêtant, Stroheim, dans cet emploi de militaire hautain, viole ou tue avec le même plaisir sadique hommes, femmes et enfants (il jette un bébé par la fenêtre dans *The Heart of humanity* [Le Cœur de l'humanité] d'Allen Hollubar en 1918) et devient une star médiatisée par les studios avec ce slogan : « L'homme que vous aimerez haïr ».
 2. Stroheim apparaît au cours de la première guerre mondiale dans des films de propagande, tour à tour comme officier allemand dans *For France* (Pour la France) de Wesley Ruggles en 1917, officier russe dans *In again, out again* (Il court, il court le furet) de John Emerson en 1917, officier allemand (Lieutenant Kurt von Schnieditz) dans *The Unbeliever* (Le Sceptique) d'Alan Crosland en 1918, officier allemand (Von Strohm's) dans *Hearts of the world* (Les Cœurs du monde) de David W. Griffith en 1918, officier allemand (Von Bickel) dans *The Hun within* (L'Ennemi dans les murs) de Christy Cabanne en 1918, officier allemand (Eric von Eberhard) dans *The Heart of humanity* (Le Cœur de l'humanité) d'Allen Hollubar en 1918, puis colonel dans *Friends and Lovers* (Le Sphinx a parlé) de Victor Schertzinger en 1931, officier (Arthur von Furst) dans *The Lost Squadron* (L'Escadrille perdue) de George Archimbaud et Paul Sloane en 1932, aviateur allemand dans *Crimson Romance* de David Howard en 1934, officier allemand (Hauptmann Oswald Von Traunsee) dans *Fugitive Road* (Poste frontière) de Frank Strayer en 1934, sans compter qu'il fut conseiller militaire pour beaucoup de films.
 3. Stroheim incarne un lieutenant (Erich von Steuben) dans *Blind Husbands* (Maris aveuglés) en 1919, un capitaine de l'armée russe impériale dans *Foolish wives* (Folies de femmes) en 1921, un prince dans *The Wedding March* (Symphonie nuptiale) en 1926.

Puis une deuxième scène intervient quelques minutes après pour achever l'exposition du personnage. Avec les cheveux ras et le regard froid derrière son monocle, Stroheim apparaît hautain et glaçant. Vêtu d'un costume de ville et portant des gants blancs, il arbore une gourmette en or au poignet et tient une canne à la main. Assis face à Mata Hari qui lui fait du charme, il fume nonchalamment une cigarette en lui passant ses ordres ; il la manipule, sûr du désir qu'il lui inspire et la méprise à la fois, en lui soufflant sa fumée au visage.

Ainsi en deux courtes scènes qui amassent les attributs ostentatoires du stéréotype de l'officier prussien aussi cruel et goujat que raffiné, le film reprend à son compte l'image établie de Stroheim. Ces indices condensent les traits du personnage, tout comme la mise en scène croque von Ludow en quelques plans. Particulièrement dans la deuxième scène, une contre-plongée vient saisir un gros plan inquiétant de Stroheim, le sourcil gauche haussé, tandis que le droit se contracte pour tenir le monocle brillant à la lumière. Les volutes de fumée de la cigarette mêlées aux ombres sculptant un visage dur, accentué par l'angle de prise de vue, achèvent le portrait d'un homme étrange. Les sourcils épilés très expressifs soulignent plus encore son altérité et renvoient le spectateur à une autre figure « étrangement » raffinée du cinéma français, Marcel Dalio. Ce dernier évolue souvent dans des mondes interlopes, personnage fréquemment perçu comme douteux et fortement marqué par les signes distinctifs négatifs attribués au « métèque » tel que se le représentait l'imaginaire de l'époque. Marcel Dalio est certes juif, mais des affiches nazies le désigneront surtout comme l'archétype du juif sous l'Occupation tellement son image cinématographique était connotée... On retrouve d'ailleurs Dalio dans *Marthe Richard*, dans le rôle de Pedro, patron d'une boîte de nuit qui aide Mata Hari dans ses plans machiavéliques.

Stéréotypé dès ce premier film français, Stroheim se définit ainsi très rapidement comme l'étrange étranger, avec toute la dimension négative de différenciation sociale qu'induit le cliché à l'époque. Dès ce film, il apparaît évident que la peur de la différence, incarnée par Stroheim, est nourrie par une série de représentations collectives de « l'ennemi ». Par une pernicieuse imprégnation des esprits, elle contribue à construire une image d'exclu pour cet acteur étranger. Stroheim, comme « stéréotype apparaît avant tout comme un instrument de catégorisation qui permet de distinguer commodément un *nous* d'un *ils*. Dans ce processus, le groupe acquiert une physionomie spécifique qui le différencie des autres »⁴ selon Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot.

4. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 45.

Dans la première catégorie de films où Stroheim incarne des êtres malfaisants, la mise à l'index de son identité étrangère passe avant tout par une construction superficielle de la différenciation sociale. Sans être dépourvu de signification idéologique, le stéréotype de l'étranger schématisé et désigne l'Autre par son apparence singulière, pouvant même être perçue comme un glissement « suspect » des normes du masculin vers le féminin concernant les sourcils épilés. Stroheim se démarque par son faciès épais parcouru de cicatrices, sa nuque large, courte et puissante, son ébauche de sourire caustique, son regard inflexible, ses yeux aux aguets qui plissent et jaugent le moindre élément suspect. Son corps trapu et sa rigidité militaire n'excluent pas une souplesse animale et sa sobriété expressive lui donne une présence silencieuse, une prestance et une distance qui le distinguent des autres personnages. La lenteur de son jeu crée le suspense et amorce un sentiment déroutant, dérangeant qui émane de sa personne. Son rythme atypique le différencie du commun des acteurs et s'inscrit dans un adagio curieusement interrompu par des notes piquées dues aux claquemets secs de ses bottes souvent accompagnés d'un salut cassé vigoureusement exécuté.

Sa singularité s'exprime également à travers ses costumes. Dans *L'Alibi* (Pierre Chenal, 1937), sa tenue de télépathe fait de lui un officier d'opérette, l'uniforme en soie blanche et l'épée étrangement fine et blanche portée à la taille lui donnent une apparence raffinée suspecte. Cette impression renforcée par le troisième œil fictif qui orne son front le désigne implicitement comme l'Autre. L'aube qu'il revêt ensuite achève cette image décalée par rapport à l'apparence conformiste des autres personnages. Une élégance extrême se dégage aussi de sa tenue de « ville », costume sombre, canotier, canne et gants blancs, qui sont d'ailleurs des signes distinctifs récurrents de Stroheim comme la tenue d'officier ou le monocle. On le retrouve en canotier, canne et gants blancs dans *Marthe Richard au service de la France, Le Monde tremblera*⁵ (Richard Pottier, produit en 1939 et sorti en 1941) et *Tempête* (Dominique Bernard-Deschamps, 1940), en uniforme dans *Marthe Richard, L'Alibi, Les Pirates du rail* (Christian-Jaque, 1938), ou troisième cas, en tenue de soie d'inspiration asiatique dans *Gibraltar* (Fédor Ozep, 1938) et *L'Alibi*. Tous ces films insistent sur l'apparence sophistiquée du personnage. Dans *L'Alibi*, il se fait manucurer les pieds, se passe les cheveux au cirage, ce qu'il fait de nouveau dans *Tempête*, il manie l'éventail dans *Macao, l'enfer du jeu* (Jean Delannoy, 1939-1942) et *Gibraltar*, où un salon de coiffure lui sert de couverture pour ses activités d'espionnage.

5. Dans ce film, Stroheim tient un rôle secondaire de banquier véreux qui finance une invention permettant de prédire la durée de vie des personnes, dans le but de monter une escroquerie à l'assurance-vie.

En somme, Stroheim refuse ce que John-Carl Flügel⁶ nomme la grande renonciation masculine. Ce renoncement brutal à la coquetterie vestimentaire masculine, et par là même à l'érotisation du corps masculin, date de la fin du XVIII^e siècle. Il correspond à l'abolition par la Révolution française des distinctions de rang et de fortune ainsi qu'à la démocratisation du travail nécessitant des vêtements fonctionnels. Or Stroheim, soucieux d'affirmer son rang par son goût pour les uniformes et les parures raffinées, s'affranchit de l'uniformité vestimentaire et marque d'autant plus sa distinction, au sens bourdieusien du terme.

Mais l'altérité de Stroheim n'est pas seulement visible dans ses tenues vestimentaires et son apparence physique, elle est aussi perceptible dans son expression orale, son langage. Son accent unique mêlant anglais, allemand et français et sa diction détachant péniblement chaque syllabe renforcent son exotisme dans les films français. Son débit lent et haché trouve un accord inimitable avec la dominante des sonorités anglo-saxonnes de son accent. Sa voix étrange intrigue. Ainsi au début de *L'Alibi*, Jany Holt se moque de lui avec une camarade en l'imitant et insiste de fait sur sa différence. D'ailleurs son « anormalité » se révélera souvent correspondre à l'amoralité de ses personnages. À son arrivée en France pour le tournage de *Marthe Richard*, Stroheim ne parle pas le français et apprend phonétiquement son texte sans comprendre le sens des mots, ce qui sert le personnage et le rend peu « naturel » aux yeux des autres protagonistes et du public. À cause de cette apparence marginale de Stroheim, le genre criminel va traiter l'altérité de l'acteur comme une menace intrusive, corruptrice vis-à-vis de l'identité nationale.

Même si son deuxième film français, *La Grande illusion* (Jean Renoir, 1937), lui offre un personnage plus nuancé, plus humain, qui se distingue plus par son appartenance à l'aristocratie que par sa nationalité, le genre criminel lui réservera de nouveau ce rôle de repoussoir étranger dans *L'Alibi*, *Les Pirates du rail*, *Gibraltar* ou encore *Tempête*. De manière plus subtile et inconsciente que dans *Marthe Richard au service de la France*, Stroheim, dans *L'Alibi*, joue le professeur Winckler, un télépathe, et apparaît comme un envahisseur. La première scène du film expose le personnage dans l'une de ses représentations et informe le spectateur qu'il est face à un être au pouvoir extraordinaire, qui sort de la norme. Dans cette scène, Winckler sonde l'esprit des personnes et fait des révélations gênantes ; il dévoile notamment l'âge d'un homme que cette indiscretion met mal à l'aise face à sa maîtresse. De même, en pleine nuit, il pénètre dans la chambre d'Hélène (Jany Holt), entraîneuse dans le club où il se produit et

6. John-Carl Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire* [1930], Paris, Aubier Montaigne (La psychanalyse prise au mot), 1982.

viole l'intimité de la jeune femme, qui lui ouvre la porte sans dissimuler sa gêne, dans le but de la corrompre. Il vient abuser de sa crédulité et la persuade de lui fournir, contre une forte somme d'argent, un alibi pour un crime qu'elle ignore. Stroheim incarne ici un être inquiétant et machiavélique, qui métaphoriquement fait fi de toutes barrières, qu'elles soient intimes, morales ou géographiques.

Stroheim est surtout préoccupant par son côté insaisissable et le trouble qu'il génère en gardant ses activités secrètes. Ainsi, dans *L'Alibi*, Hélène pense qu'elle l'aide à s'innocenter d'une affaire de drogue, mais comprend trop tard qu'il s'agit d'un meurtre. De même, ses activités d'espionnage dans *Marthe Richard, Ultimatum* (Robert Wiene, film terminé par Robert Siodmak à la mort de Wiene, 1938⁷) ou *Gibraltar* alimentent l'idée d'un homme peu fiable, qui agit sournoisement dans l'ombre, tel un serpent à l'affût de sa proie. Dans *L'Affaire Lafarge* (Pierre Chenal, 1937), son personnage louche de régisseur alsacien n'est certes pas un étranger et pourtant il joue le rôle d'un traître au passé douteux. Il est potentiellement coupable d'un crime qui lui a permis de cacher sa véritable identité d'ancien officier alsacien condamné par la justice, évadé du bagne et recherché par la police parisienne.

Son altérité effraie par son aspect mouvant, flou et imprévisible. Dans *Gibraltar*, l'espion qu'il incarne livre un autoportrait qui terrifie sa complice (Viviane Romance) :

Tu ne connais pas encore Marson, Mercedes, ce qu'il veut, ce qu'il peut. Un aventurier ? Bien sûr, un grand aventurier. J'étais officier avec honneur sous le drapeau de l'Autriche, du Mexique et des États-Unis. J'étais mineur de diamants au Kimberley, chercheur d'or en Alaska, maquereau d'une pute à Marseille, le bras droit du ministre de la guerre au Nicaragua, en 1925 j'incitais la canaille au Brésil à se révolter contre le gouvernement, TOUT SEUL ! En 1927, j'ai remis le roi du Cambodge sur son trône, TOUT SEUL ! Et demain, peut-être, je soulèverai l'Arabie contre l'Angleterre, tout seul. Tu verras les êtres à feu et à sang. Je joue avec le destin des peuples comme le chat joue avec la souris. J'affronte toutes les puissances, toutes !

Cette énumération de faits dont il se vante le définit comme un prédateur solitaire, imprévisible et efficace, et un aventurier prêt à tout, sans identité précise, donc dangereux. Dans ce film, Stroheim compromet un excellent officier anglais qu'il cherche ensuite à dévoyer, à retourner contre sa patrie, une fois proscrit de l'armée et arrêté. Astucieusement, le récit nous laisse croire un long moment à la réussite du machiavélique projet de Stroheim,

7. Dans ce film franco-allemand, Stroheim joue un général serbe, infirme, qui espionne en Autriche au lendemain de l'assassinat de Sarajevo.

avant de nous révéler que l'officier anglais feint la trahison pour contre-espionner. De fait, Stroheim est perçu comme un corrupteur de l'identité britannique, alliée de la Grande Guerre, à laquelle le public français s'identifie dans la fiction. Dans *L'Alibi*, il corrompt Jany Holt, interprète d'une jeune fille française honnête mais pauvre, qui devient malhonnête sous la pression tentatrice de Winckler.

Tempête accentue encore le cliché de perversion attaché à Stroheim qui incarne un escroc. Dès le début, la police, représentée par les « très français » André Luguet et Jean Debucourt, nous le présente comme d'autant plus dangereux qu'il est cosmopolite :

Le voici en lieutenant autrichien pincé en 1908, 1912 il opère en Grèce, 1913 il est planteur en Amérique du sud, 1934 New York il aplatit les cheveux des Nègres, 1937 en Chine il fait de la contrebande d'armes et 1938 il revient à Paris sous le nom de Korlick.

Jusqu'à la fin du film, un doute spécieux plane sur ses rapports avec la jeune épouse du commissaire (Luguet) qu'il voit en cachette et adulte, de sorte que le spectateur croit à une liaison. La nature ambiguë de leur relation ne sera dissipée qu'au dernier moment, dans une mise en scène qui joue une dernière fois la carte du couple incestueux, lorsque le mari découvre sa femme quasiment dans les bras du vieil aventurier, qui s'avère être son père. Mais insidieusement, le film cristallise autour de l'altérité de Stroheim, un certain nombre de menaces pour l'identité française. Non seulement Korlick compromet la respectabilité de la jeune femme par cette apparente liaison – le fait qu'elle soit l'épouse d'un représentant de la loi n'est pas innocent – mais en plus il nargue les autorités françaises en développant ses activités criminelles au nez et à la barbe de l'époux de sa fille. Dans la sphère privée ou dans la sphère publique, Korlick représente un affront pour l'identité masculine française incarnée par André Luguet, grande vedette des années trente. La fin est d'ailleurs ambivalente, car si la police arrête Korlick, lui seul lave l'honneur de sa fille, et par là même de la Nation, en se suicidant pour mettre un terme au chantage d'un autre escroc, incarné par Dalio... Comme le montrent Noël Burch et Geneviève Sellier, par ce sacrifice « il paye le prix de son "inceste" au niveau du texte profond »⁸, mais on peut aussi considérer que le récit intègre l'idée d'une altérité menaçante pour la France, qui doit être contrecarrée. Cette idée est étayée par les déguisements successifs de Korlick tout au long du film,

8. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Nathan (Fac cinéma), 1996, p. 39.

rendant son identité instable et peu rassurante à une époque où le public français tend le dos face aux tensions internationales.

Travesti en Noir ou en diplomate de l'Est dans *Tempête*, en mercenaire chinois qui a fait ses études à West Point (!) dans *Les Pirates du rail* où il apparaît le visage huilé, les yeux bridés et les sourcils rasés, secondé par une Asiatique dans *L'Alibi* où il parle français, anglais et allemand, Stroheim représente souvent une altérité composite, apatride et donc toujours suspecte. Pour preuve, dans *Les Pirates du rail*, la femme (Simone Renant) d'un ingénieur français (Charles Vanel) associe ses origines et son raffinement extrême à sa cruauté :

Vous êtes un monstre... vous êtes là devant moi paradant dans un uniforme volé avec des décorations volées, vous êtes métisse, n'est-ce pas ? Vous êtes rasé, parfumé, pommadé et vous ne pouvez pas vous passer de l'odeur des cadavres.

Porter l'uniforme militaire ajusté est aussi une manière d'érotiser son corps, différente cependant de celle du sex-symbol androgyne Rudolph Valentino qui fut accusé de féminiser l'image du mâle américain tellement il était maquillé, maniéré et vêtu d'étoffes précieuses dans certains de ces films. Pour Flügel,

le plaisir paraît provenir à la fois d'un détournement de l'érotisme musculaire au profit de vêtements serrés et fournissant un « soutien » (ceintures, corsets, bottes bien ajustées, etc.) [...], et d'un accent particulièrement fort placé sur leur symbolisme phallique et sur leur « virilité » corrélative⁹.

Maintenu et fortifié par ses vêtements, Stroheim acquiert ainsi un surcroît de prestance. Il fascine les femmes et inquiète les hommes comme un ennemi sérieux. Dalio à côté, dont le teint mat et les cheveux bruns le destinent souvent à des rôles de « métèque », apparaît moins dangereux aux yeux du public et des autres protagonistes, car il est souvent asexué et même efféminé. Dans le genre criminel français, les colonisés de l'autre côté de la Méditerranée ne sont jamais représentés comme des alter ego. Par contre, Stroheim à l'image sophistiquée mais virile joue en général un coupable d'Europe centrale. Ennemi héréditaire de la France, il est donc la cible d'une xénophobie qui fait peur dans ces films criminels. Il apparaît d'autant plus dangereux qu'il représente une menace sexuée. Avec son goût pour la parade version Ancien Régime, son fétichisme pour les gants blancs, il séduit les femmes. Dans *Tempête*, *L'Alibi* et *Gibraltar*, les

9. John-Carl Flügel, *Le Rêveur nu*, p. 93.

femmes, sensibles à cette figure de pouvoir corruptrice, mettent en péril l'identité nationale. Ainsi en alliant misogynie et xénophobie, les films criminels épargnent l'identité masculine française en faisant des femmes les maillons faibles qui canalisent dans la fiction les angoisses grandissantes de la nation.

En incarnant des criminels étrangers aux origines incertaines, Stroheim conforte les préjugés d'une France apeurée, et leur donne une réalité, fût-elle fictionnelle. En construisant l'image des personnages étrangers sur l'assimilation de l'altérité à la criminalité, le film policier/criminel définit des frontières sociales plus marquées que dans les autres genres. Présentés comme une menace qui trouble l'ordre et les « vraies » valeurs françaises, ces rôles attisent la xénophobie latente et « justifient » de manière perverse une attitude de défiance du spectateur à l'égard de toute marque d'altérité, qui déborde le simple cadre de ce genre cinématographique. La culpabilité des personnages marginaux joués par Stroheim conforte le public dans sa méfiance à l'égard des étrangers, puisque dans ces films le danger vient d'ailleurs, il n'est jamais le fruit de la société française. D'ailleurs *Marthe Richard*, comme les policiers qui tentent de sauver la jeune femme crédule de *L'Alibi* (c'est-à-dire Louis Jouvet et Albert Préjean), ou le commissaire dans *Tempête*, dont l'identité française est soulignée implicitement, ne serait-ce que par le choix de vedettes nationales, tous font bloc pour ne pas être contaminés par l'Autre désigné comme corrupteur. La scène où Hélène imite l'accent de Winckler dans *L'Alibi* est à ce titre symbolique et annonciatrice de la suite du récit. Quant à *Marthe Richard*, le film ne craint pas les incohérences en faisant du personnage historique, fiché bien avant la guerre comme prostituée par les autorités, une Jeanne d'Arc de l'espionnage qui vainc sans coucher avec l'ennemi. Et la presse, telle *L'Action française* (29-12-1939) à propos de *Pièges*, n'hésita pas à se montrer haineuse à l'égard de Stroheim lui-même :

Monsieur von Stroheim, Prussien pur sang, devrait être rendu par nous à Monsieur Hitler. N'est-il pas honteux de penser qu'il est payé plus que tout acteur français, qu'il a bien moins de talent que Monsieur Blanchard, Jean Max, etc., etc. qui ont le même emploi et sont de chez nous ?

Ainsi, les contours du stéréotype servi par Stroheim deviennent plus flous, plus complexes dans les films français. Il n'est plus systématiquement le Prussien sanguinaire et guindé, corseté dans un uniforme trop étroit, mais sa différence reste dévalorisée et suscite la plus haute vigilance. Cependant certains films acceptent de prendre plus de distance par rapport aux clichés de l'étranger, en présentant Stroheim dans des rôles de faux coupable.

Dans cette seconde catégorie de films, l'altérité « de façade » de Stroheim est encore la cause de sa mise à l'index. S'il n'est pas coupable du crime que les fictions *Derrière la façade* (Yves Mirande et Georges Lacombe, 1939) ou *Pièges* (Robert Siodmak, 1939) cherchent à résoudre, Stroheim n'a pas pour autant un statut d'innocent dans ces films qui reconduisent le stéréotype de l'étranger douteux. Dans le premier, il est un escroc peu recommandable (prénommé Éric...) qui ne cesse de clamer qu'il a été naturalisé français le matin même, et ne tolère pas qu'on le suspecte. Mais son accent aux sonorités exotiques appelle pour seule réponse du commissaire chargé de l'enquête : « Chez nous c'est comme ça, si vous n'êtes pas content, vous n'avez qu'à aller vous faire renaturaliser dans votre pays ! » De même dans *Pièges* son innocence est ternie par sa paranoïa et sa folie de grand couturier viennois déchu.

À côté de ces petits rôles d'individu louche, marginal ou fou qui appellent eux aussi au rejet de l'Autre, Stroheim trouve un magnifique contre-emploi appelant à la tolérance, rare à cette époque, dans *Les Disparus de Saint-Agil* (Christian-Jaque, 1938). Il y joue un étranger aux origines incertaines qui enseigne l'anglais dans un pensionnat de garçons, où de mystérieuses disparitions ont lieu. Avant même qu'il n'apparaisse à l'image, il est la cible des préjugés des autres enseignants. Lors de la première apparition des professeurs, l'un d'eux met un terme à la querelle des deux autres : « Allons Messieurs ! Vous n'allez pas vous battre, vous battre entre Français au moment où la guerre nous menace, où l'Étranger est à nos portes. » Puis Stroheim apparaît, désigné de fait comme l'Étranger, sort auquel il semble se résigner¹⁰. Il passe devant ses collègues et la caméra revient sur les trois professeurs qui le toisent en disant : « vraiment ce Monsieur Walter n'a pas une tête très sympathique. » Seul le directeur prend sa défense, alors que Monsieur Lemel (Michel Simon), professeur d'arts plastiques alcoolique, en rajoute : « moi les étrangers je ne les aime pas ! ». Plus tard, Lemel dira même à Walter : « vous avez une sale tête M. Walter. Une sale tête d'espion », en référence bien sûr aux précédents rôles de Stroheim, tout autant qu'à ses origines... Si le monde des adultes renforce les préjugés négatifs associés à l'image de l'étranger que Stroheim a véhiculée précédemment, le regard des enfants arrive à voir au-delà du stéréotype. Néanmoins, pour que ce contre-emploi fonctionne, le film joue dans un premier temps sur les préjugés pour mieux les dénoncer par la

10. La résignation à son sort de victime étrangère sera de plus en plus présente dans les rôles de Stroheim, notamment dans *Menaces* (Edmond T. Gréville, 1940), où il incarne un professeur autrichien émigré en France, défiguré par la guerre. Il subit la xénophobie grandissante et se suicide à l'annonce de la Seconde Guerre mondiale, qui lui ôte tout espoir de croire en l'humanité.

suite. Ainsi, l'apparence et l'attitude austères du professeur Walter intriquent les enfants au début. Même s'il prend leur défense lorsqu'ils sont injustement réprimandés par Lemel qui ne cesse de diaboliser Walter, la scène de la dictée met l'accent sur l'étrangeté fantasmagorique de Stroheim. Filmé en contre-plongée, avec deux paires de lunettes sur le front, des manchons en lustrine sur les avant-bras, le visage sculpté par un jeu d'ombres et une inhabituelle coupe de cheveux en brosse qui accroche la lumière, Stroheim semble tout droit tiré des peurs imaginaires des enfants. Pourtant, il va vite gagner leur estime. Il combat les injustices de Lemel, et de fait s'assimile implicitement aux plus faibles. Il fait aussi la morale à un élève toujours prêt à moucharder auprès des adultes, anecdote tristement révélatrice des prédispositions de la société à la délation qui trouvera son aboutissement dans les dénonciations des années d'Occupation. Puis lorsque les enfants découvrent que Walter veut les aider à enquêter sur la disparition de leurs camarades, les réserves à son égard s'effacent, à tel point qu'il sera intronisé président d'honneur de la société secrète des « Chiche-Capons », créée par les trois jeunes héros. Comme ces enfants qui trouvent un exutoire dans leur imaginaire, Walter est en marge de l'institution scolaire. Dénigré par ses collègues pour ses origines étrangères, il est aussi rejeté parce qu'il traite ses élèves d'égal à égal et préfère la pédagogie à la sévérité de ses confrères. Ce film, extrêmement lucide sur les mentalités de l'époque, permet à Stroheim, qui s'avère être le personnage le plus humain et attachant du récit (une fois n'est pas coutume !), de servir un message contre la xénophobie. Alors que Lemel s'affirme supérieur à Walter et le rejette, les enfants l'acceptent et lui offrent une place de semblable. Comme Dalio dans son rôle de juif généreux dans *La Grande illusion*, Stroheim inverse ici les valeurs connotées à son stéréotype d'immigré qu'il subvertit en jouant sur son apparence trompeuse. En suivant le point de vue des enfants, vierges de tous préjugés, le film opte pour un message de tolérance et dépasse le climat paranoïaque présent dans les films criminels de l'époque¹¹.

Mais l'identification de Stroheim à ses personnages de salauds étrangers fut telle qu'une fois la guerre déclarée, plusieurs de ses rôles furent

11. On note que le genre policier/criminel français de la fin des années trente fut, inconsciemment ou non, un vecteur de préjugés important à l'encontre des étrangers, souvent même en ne faisant que suggérer des origines étrangères aux criminels les plus fourbes ou aux suspects. En plus des films déjà cités, pensons aux rôles de Michèle Morgan dans *Gribouille* (Marc Allégret, 1937), de Marcel Dalio dans *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937), *Le Chemin de Rio* (Robert Siodmak, 1937), *Chéri-Bibi* (Léon Mathot, 1938), *Mollenard* (Robert Siodmak, 1938), *Conflit* (Léonide Moguy, 1938) *La Tradition de minuit* (Roger Richebé, 1939) ou *L'Esclave blanche* (Marc Sorkin, 1939) et de Michel Simon dans *Le Quai des brumes* (Marcel Carné, 1939).

coupés et rejoués par des acteurs français. Il fut même remplacé à la dernière minute. Stroheim exilé aux États-Unis, Maurice Escande reprit son rôle prévu dans *Paris-New York* (Mirande, 1940); Pierre Renoir se substitua à lui le temps de la guerre dans *Macao, l'enfer du jeu* sorti en 1942 mais tourné en 1939 avec Stroheim¹²; *Le Monde tremblera* fut interdit par la censure à cause de la présence de Stroheim et ses rôles dans *Pièges* et *Derrière la façade* furent tout bonnement enlevés du montage. Non seulement Stroheim, ouvertement antinazi, ne pouvait être que censuré, mais il gênait les Allemands depuis que l'Amérique avait créé le slogan de « l'homme que vous aimerez haïr ». Pour les Allemands, Stroheim n'était pas un Prussien mais un traître, un Autrichien naturalisé Américain, un déserteur en somme. De plus, Denis Marion¹³ comme Fanny Lignon montrent que les origines juives de Stroheim, dévoilées seulement après sa mort, étaient secrètement connues des Nazis, qui se trouvaient face à un épineux problème. Fanny Lignon l'expose fort pertinemment :

Peut-être, forts de leurs théories racistes, ont-ils considéré qu'il était plus prudent de ne pas dénoncer les origines juives de celui qui, pour le monde entier, et même pour les Allemands, était un spécimen exemplaire du Prussien. Cette apparence morphologique conduisait à un paradoxe des plus embarrassants. Si le racisme était fondé, Stroheim ne pouvait pas être juif, et si Stroheim était juif, le racisme était une aberration. N'aurait-il pas de surcroît été très maladroit de traîner dans la boue l'acteur qui avait interprété von Rauffenstein, l'officier moralement irréprochable de *La Grande illusion*¹⁴ ?

À la lumière de ses origines, on peut s'interroger sur le choix de Stroheim, dès ses premiers films américains, d'interpréter les rôles stéréotypés d'étrangers, jamais perçus comme sympathiques. Il débute sa carrière de comédien en jouant à plusieurs reprises des rôles de figuration en tant que « nègre » dans les films de David Griffith, avant de se spécialiser dans les rôles de soudards aristocratiques, cyniques, lubriques et brutaux. Même si ses rôles français relèvent d'une typologie moins rigide que celle des studios hollywoodiens, il ne cherche pas à s'écarter de son image dont il tire partie en jouant des êtres tantôt soumis au stéréotype et tantôt le débordant. Le contexte de production française plus malléable rend son image plus trouble, en alternant les films qui l'emploient comme criminel et ceux qui

-
12. Dans ce film, Stroheim joue un escroc sympathique victime du vrai méchant, Sessue Hayakawa.
 13. Denis Marion, « Le mythe et la réalité », *Études cinématographiques*, n° 48-50, 1966, Stroheim, p. 7-20.
 14. Fanny Lignon, *Erich von Stroheim, du Ghetto au Gotha*, Paris, L'Harmattan (Champs visuels), 1998, p. 325.

l'utilisent pour fabriquer un faux coupable idéal. Stroheim réussit, par ces variations, à interroger les apparences du stéréotype, en jouant sur les idées reçues sur lesquelles l'étrangeté fonctionne. En acceptant de reconduire le stéréotype qui l'a consacré, Stroheim élargit son registre et sa palette de jeu par des variations qui dénaturent, au final, la figure originale jusqu'à parvenir à désamorcer en partie la dimension péjorative de son altérité. Même *Marthe Richard*, dans la scène finale, lui donne l'opportunité de tomber le masque du stéréotype pour laisser place à un homme superbement déchu, à la fois digne et blessé, qui trouble une fois de plus l'héroïne. La victoire de cette dernière apparaît bien amère face à la pitié indicible que l'homme lui inspire. Prisonnier de son image de « corps étranger » suscitant le rejet, dans ses films américains, français ou auprès du public international, l'acteur a prouvé par sa carrière en France qu'il savait toucher le public en allant au-delà de son masque antipathique.

En somme, la période française de l'acteur semble mettre à jour la complexité de sa démarche vis-à-vis de son image qu'il sculpte consciemment, à tel point que le public assimile l'homme à ses rôles de fiction. Mise en perspective avec sa *persona*, son alternance de registre dans le genre criminel nous éclaire sur son utilisation masochiste de son image. Né en 1885, Stroheim fuit en 1909 sa Vienne natale et l'antisémitisme qui y prospère, pour les États-Unis. Puis il évolue du « ghetto au ghota » avant de délaisser Hollywood, qui l'entrave dans sa création jusqu'à le mettre sur la touche, devenu ruineux après avoir été rentable. Il rejoint la France en 1937 avant de retraverser pour un temps l'Atlantique en 1939, chassé par la guerre. Incarner les apatrides et les exclus est donc chose aisée pour Stroheim qui ne se « vide » jamais totalement de sa personnalité pour accueillir ses personnages... Au contraire, il opte pour l'outrance et la démesure de cette vérité en s'inventant une vie pour exister. Parce qu'il a le physique de l'emploi à une période où le cinéma américain réalise des films de propagande, Stroheim se fait remarquer dès son premier rôle d'officier allemand. Conscient de tenir un personnage inhabituel qui retient l'attention du public, Stroheim se fait mystificateur en brouillant les pistes de son autobiographie. Par souci d'authenticité, gage de son succès, il s'invente un passé en adéquation avec son image cinématographique, pour que l'homme et le personnage ne fassent plus qu'un auprès du public. Ainsi Erich Oswald Stroheim se fait appeler le comte Erich Hans Oswald Karl Maria Stroheim von Nordenwall. Il se dit ancien lieutenant de dragons, fils d'un colonel de l'armée impériale et d'une dame d'honneur de l'impératrice. Bien après, Denis Marion¹⁵ révèle que son père était en fait commerçant, que le jeune Stroheim travaillait pour lui avant d'être appelé

15. Denis Marion, « Le mythe et la réalité ».

sous les drapeaux et de désertier, ensuite, poussé à fuir aux États-Unis. Bien sûr, les studios firent tout pour nourrir le mythe de l'officier sadique et inquiétant. Pour l'anecdote, Denis Marion raconte que les studios firent courir le bruit que la fiancée de l'acteur le quitta épouvantée après avoir vu l'un de ses films¹⁶. Mais le cliché cinématographique du junker cruel et élégant n'existe que parce que Stroheim l'a créé, se construisant ainsi une image immédiatement repérable par le public. L'homme s'accomplit dans la fiction et sa mythomanie accroît son pouvoir de fascination. Même en France il continue de jouer consciencieusement le rôle qui lui a donné sa renommée. Un réalisateur comme Raymond Bernard relate ses exigences :

Comme il devait fréquemment être assis devant un bureau, il demanda si le fauteuil dans lequel il lui faudrait prendre place ne pourrait pas être remplacé par une selle. Il souhaitait s'installer là comme sur un cheval. Je lui donnai bien volontiers cette satisfaction, ce détail étrange cadrant fort possiblement avec le personnage qu'il devait interpréter¹⁷.

De même, à propos de son rôle de professeur dans *Les Disparus de Saint-Agil*, Christian-Jaque témoigne de la volonté de l'acteur d'afficher visuellement sa différence, son étrangeté :

[Stroheim] me demanda vingt-quatre heures de réflexion pour « penser » son costume. Le lendemain, il m'annonça, triomphant, qu'il voyait très bien son personnage. C'était un professeur-moine, vêtu d'une chasuble blanche avec une grande croix noire – devant, et une autre, – derrière. Pris de panique, j'essayai de cacher mon trouble et de lui expliquer qu'il était peu vraisemblable de voir un moine ainsi vêtu enseigner l'anglais dans une institution laïque. De plus, je ne me représentais pas très bien un personnage aussi solennel dans un film qui, après tout, n'était qu'un divertissement. La bagarre fut vive. [...] Bref, à bout d'arguments, je lui dis n'importe quoi : « Ce professeur porte deux paires de lunettes : une sur le nez, l'autre, sur le front, se servant ainsi de l'une ou de l'autre, et quelquefois des deux à la fois. En outre, il a les cheveux en brosse... Là, j'avais visé juste, car on n'avait jamais vu Erich von Stroheim autrement qu'avec les cheveux tondus ou bien plaqués à la brillantine. Il parut vivement intéressé et quand je lui proposai un col à coins cassés, des manches en lustrine et le fameux signe cabalistique du rassemblement des « Chiche-capons », qui consistait en un mouvement mystérieux des deux mains à la hauteur des deux oreilles, alors il renonça définitivement à la chasuble¹⁸ !

16. Denis Marion, « Le mythe et la réalité », p. 24.

17. Raymond Bernard, *Études cinématographiques*, n° 48-50, *Stroheim*, 1966, p. 106.

18. *Ibid.*, p. 109.

Paradoxalement, pour le grand public, la carrière toute entière de Stroheim se résume à ce cliché d'inquiétante altérité, tant ses propres films ont été mutilés et rendus difficiles d'accès pendant longtemps. De fait, en cultivant tel un dandy sa distinction à travers son image en France comme jadis aux USA, Stroheim met en scène sa revanche sociale. Jouer les officiers aristocrates est en effet un pied de nez à sa Vienne natale qui l'a rejeté en tant que modeste juif, déserteur de surcroît. Avec lucidité et autodérision, il prend plaisir à offenser ceux qui le repoussent, cachant ses origines derrière des personnages cyniques et arrogants. Vulnérable, car victime en secret de son passé, Stroheim intègre, peut-être, les préjugés à l'égard des juifs pour en faire son image et sa meilleure défense. Fanny Lignon résume l'attitude de Stroheim ainsi : « être juif sans être juif tout en étant juif¹⁹. » Et l'on comprend mieux son goût pour l'apparat militaire et sa morgue tranquille qui sont des moyens de masquer ses origines, par hantise de « faire juif de modeste condition » en arborant avec fierté des tenues associées au privilège des aristocrates, comme le souligne si bien *La Grande illusion*. En s'excluant volontairement d'un code vestimentaire conformiste, Stroheim recherche le prestige social de la différence des classes et de l'autorité. Il s'exhibe pour accentuer, voire, légitimer une condition sociale imaginaire et cacher dans le même mouvement ses véritables origines qu'il renie en s'inventant des origines nobiliaires dès son arrivée aux USA et avant même de faire du cinéma. Avec ses costumes fastueux, Stroheim se pare donc tout autant qu'il se protège. Mais son masochisme affleure précisément dans sa période française, où il continue de se prêter au jeu du stéréotype pour peaufiner cette fois-ci son image tragique d'exilé. Accepter inlassablement les rôles d'odieux étranger est une façon de nourrir son complexe de persécution qui éclate au grand jour dans la justesse de son interprétation des rôles de faux coupable. En un sens, Stroheim a toujours soumis son identité au regard de son public, qui lui a apporté une reconnaissance. Mais on peut faire l'hypothèse qu'elle ne lui suffisait plus après ses revers de fortune comme cinéaste et dans le contexte antisémite particulièrement oppressant de l'avant-guerre. Même s'il ne revêt plus systématiquement l'apparat du militaire prussien, Stroheim entretient méticuleusement son apparence atypique dans ses rôles français. S'il suscite parfois à tort la méfiance, il s'affirme comme un être unique en marge de tout canon de conformité. Seuls les « Chiche-Capons » le reconnaîtront comme un des leurs, l'acceptant pleinement avec ses différences et son humanité qui déborde la carapace du stéréotype.

19. Fanny Lignon, *Erich von Stroheim, du Ghetto au Gotha*, p. 22.

Le fait que ses rôles dans le cinéma français relèvent plus d'une étrangeté aux origines incertaines, entre en résonance, même inconsciemment, avec le sort des juifs. Tel le juif errant, Stroheim est représenté comme un personnage haï par tous, apatride, parcourant tous les continents, et dont l'errance le rend coupable d'office aux yeux de la société. Et c'est bien cette parabole que met à jour sa carrière française, poursuivie après guerre, en sculptant en relief dans son stéréotype de l'étranger, l'image d'un incompris.

GWÉNAËLLE LE GRAS